- PALLI

COLLEZIONE

DI TUTTI I NECESSARJ RUDIMENTI

DEL

CANTO FERMO GREGORIANO

DISTRIBUITA IN DODICI DIALOGHI.







NAPOLI
DALLA TIPOGRAFIA DI ANGELO TRANI.
1829.

RUDIMENTI

DEL CANTO FERMO GREGORIANO.



DIALOGO I.

Della definizione del Canto Fermo, delle note, e degli altri segni di esso.

D. Che cosa è il canto fermo?

R. *È una modulazione di voce senza armonia, senza notabile diversità di tempo, usato negli uffizj Ecclesiastici.*

D. Spiegatemi questa definizione.

R. Si dice 1.° *modulazione di voce*, perchè la voce si deve alzare, o abbassare secondo le regole; giacchè se così non si facesse, ma si poggiasse la voce in un sol tuono, e da esso non si partisse, non potrebbe dirsi Canto Fermo, ma si dovrebbe dire Canto all' *Ambrosiana feriale*.

Dicesi 2.° *senza armonia*, non perchè questo canto debba essere disarmonico; ma per farlo distinguere dal Canto Figurato, nel quale vi è l' armonia nascente dalle diverse voci, che cantano a concerto, essendovi il Soprano, il Tenore, il Basso ec. Nel Canto Fermo poi, perchè tutti debbono cantare la stessa nota, non si ha l'armonia predetta; ma quella, che nasce dall'eleganza della composizione.

Dicesi 3.° *senza notabile diversità di tempo*, perchè questo Canto non ha quel tempo stretto del Canto Figurato, in modo tale, che se questo tempo si sbagli, la composizione perde il suo pregio; ma però ha il suo tempo, quantunque non tanto rigoroso, come poco appresso si osserverà; e perciò nella definizione si dice *senza notabile diversità di tempo.*

Dicesi 4.° in fine; *usato negli uffizj Ecclesiastici*, perchè essendo questo un canto sodo, modesto, e grave, non si usa, nè può usarsi altrove, che nella Chiesa per le di lei funzioni; per cui questo Canto vien chiamato ancora *Ecclesiastico*, come può osservarsi poco appresso.

D. Perchè questo Canto vien chiamato ancora Gregoriano?

R. Perchè S. Gregorio il Grande Pontefice Massimo riformò la prima volta l'antico Canto dei Greci, e'l ridusse a maggior perfezione; e perchè compose l'Antifonario.

D. Si è detto nella definizione, che in questo Canto la voce si modula; si desidera ora sapere come si deve modulàre, o sia quando la voce si deve alzare, e quando abbassare?

R. Ciò si conosce dalla diversa posizione delle note.

D. Che s' intende per *nota*?

R. S' intende un certo segno, che situato in diversi posti fra 'l registro di quattro linee parallele orizontali, fa conoscere quando la voce si deve alzare, e quando abbassare. Quindi si avverta quì, che le righe del Canto Fermo, non debbano essere più di quattro, le quali quattro righe si chiamano registro; e che le note si situano o nella riga, o nello spazio, o sia nell'intervallo, che evvi tra una riga, e l'altra; ed anche sotto, e sopra dello righe, come si può vedere nella figura seguente.



D. Nella definizione si è detto puranco, che questo Canto non ha quel tempo stretto del Canto figurato, ma però ha il suo tempo; si brama perciò sapere, come si distingue questo tempo.

R. Si distingue dalla diversa figura delle note.

D. Quante sono, e come si chiamano queste diverse figure delle note riguardanti il tempo?

R. Sono quattro, e si chiamano: *Doppia*, *Lunga*, *Breve*, e *Semibreve*. La forma di queste può vedersi nella figura susseguente.

D. Come si conosce la diversità del tempo in queste diverse note?

R. Dalla diversa figura di esse, giacchè la nota *Doppia* si tiene più delle altre, e vale per due *Brevi*; la *Lunga* meno della *Doppia*, e vale per una *Breve*, ed una *Semibreve*; la *Breve* per conseguenza la metà della *Doppia*; e la *Semibreve* la metà della *Breve*.

D. Nel Canto Fermo oltre di questi segni ve ne sono altri?

R. Sì: ve ne sono tre altri, che si possono vedere nella figura seguente; e questi sono; la nota *Obliqua*, *due note brevi ligate* poste una sotto, ed un altra sopra, ed il *Guidone*. La nota *Obliqua* è formata da due *Semibrevi*, una alla punta di sopra, e l' altra alla punta di sotto, e si canta prima quella di sopra, e poi quella di sotto. Le *due ligate* poi sono due *Brevi*, e si canta prima quella di sotto, e poi quella di sopra. Il *Guidone* finalmente è un segno, che posto alla fine di ogni riga, indica al Cantore, quale sia la prima nota, che siegue nell' altra riga, e questo segno non si canta. Quì si avverte, che quella linea, la quale framezza le note si chiama *Neuma*, o sia *pausa*, che serve per indicare al Cantore, quando deve riposarsi un poco.

FIGURA DELLE NOTE.



D. Quante, e quali sono tutte le note del Canto Fermo?

R. Sono sei, cioè: *Do*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*.

Alla prima nota si dà un dato tuono di voce, e poi si sale gradatamente pian piano, come naturalmente porta la voce, cioè dal *do* al *re* vi passa un tuono intero di voce; dal *re* al *mi* un altro tuono; dal *mi* al *fa* un semituono; dal *fa* al *sol* un tuono intero, dal *sol* al *la* un altro tuono; e quest' ordine si serba sì nel salire dal *do* al *la*, come nel calare dal *la* al *do*, avvertendo di far sempre passare un semituono di voce dal *fa* al *mi*. Il complesso poi di queste sei note dicesi *Scala*, o *Essacordo*; *Scala*, perchè per diversi scalini si sale, e si scende; *Essacordo*, perchè composto di sei corde, o note. Dunque tutta la Scala è composta di quattro tuoni, ed un semituono. Quì si avverte, che le note si chiamano pure monosillabi, figure, o corde.

DIALOGO II.

Delle Chiavi, del tuono, e della differenza tra tuono, e tono.

D. Essendosi detto, che sei sono le note di questo Canto, cioè *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; si cerca sapere, quale nota debba dirsi *do*, quale *re*, e così mano mano.

R. Ciò si conosce dalle *Chiavi*.

D. Che cosa sono queste *Chiavi*?

R. Sono certi segni, i quali posti al principio d'ogni registro indicano al Cantore quale nota debba dirsi *do*, quale *re*, ec. come si vedrà poco appresso.
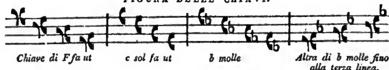
D. Quante, e quali sono queste *Chiavi*?

R. Sono tre, cioè: *F fa ut*, *c sol fa ut*, e *b molle*.

D. Come si fanno queste *Chiavi*?

R. Dalla figura si vede, che la prima, o sia quella di *F fa ut* è di tre pezzi: la seconda, o sia quella di *b molle* si fa di due maniere, o colla chiave di *c sol fa ut* col *b* immediatamente sotto, o pure colla chiave di *F fa ut* col *b* una quarta sopra. Si noti, che ciascuna di queste Chiavi può apporsi in qualunque riga.
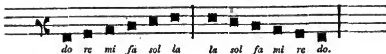
FIGURA DELLE CHIAVI.
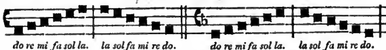


D. Si è detto, che la *Chiave* fa conoscere al Cantore, quale nota debba dirsi *do*, *re*, ec. si domanda ora il modo come ciò avviene?

R. Per poter ciò eseguire, si deve sapere, che quella nota, che è nella riga, o direzione della *Chiave* si deve chiamar *fa*: quindi quella nota, che è sotto al *fa* dicesi *mi*, sotto al *mi* vi è *re*, e sotto al *re* vi è *do*; sopra al *fa* vi è *sol*, sopra al *sol* vi è *la*. Si avverta però, che nella *Chiave di b molle*, siccome il *b* determina la *Chiave*, così quella nota, che è nello spazio, in cui è situato il *b*, si chiamerà *fa*.
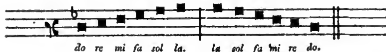
SCALA DELLA CHIAVE DI *F fa ut* PER SALIRE, E CALARE.



SCALA DELLA CHIAVE DI *c sol fa ut*. SCALA DELLA CHIAVE DI *b molle*.



SCALA DELL' ALTRA CHIAVE DI *b molle*.



D. Si è inteso dire tuono, si cerca sapere perciò cosa esso sia, ed in quante classi si divida?

R. Il *tuono* è un inflessione di voce, e si divide in *vocale*, e *graduale*.

D. Quando il tuono dicesi *vocale*, e quando *graduale*?

R. Il *tuono* dicesi *vocale*, quando la voce si mette su di un dato tuono, come in *fa*, in *sol*, ec. e da esso non si alza, nè si abbassa. Il tuono *graduale* poi è il passaggio, che si fa colla voce

da un tuono all' altro, così per esempio dal *do* al *re* vi passa un tuono graduale.

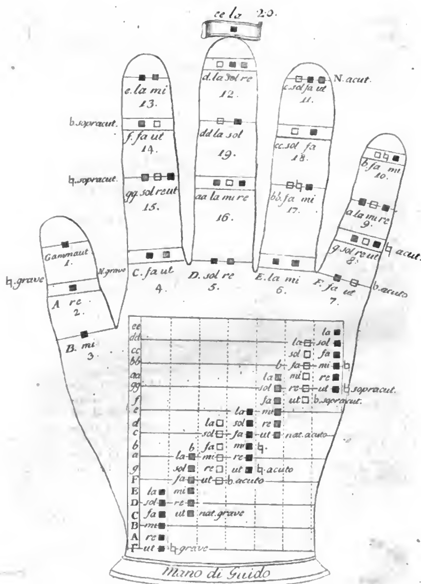
D. Si sente dire *tuono*, e *tono*, si cerca sapere se tra questi vi sia differenza, e qual mai essa sia?

R. Vi è differenza, ed in ciò consiste; il *tuono* è il passaggio, che vi è tra una nota, e l'altra; il *tono* poi è l'aggregato di più note, o sia una cantilena intera; come per esempio: questa Antifona è di primo tono.

Avvertimenti.

1.° Deve sapere il Cantofermista, che anche nel Canto fermo ci sono i tre accidenti di *b molle*, *diesis*, e ♮ *quadro*. Il *b molle*, che si esprime così *b*, ha forza di diminuire un semituono alla nota, alla quale si antepone: Il *diesis* poi, che si esprime così ♯ accresce la nota, alla quale si antepone, di un semituono; questo accidente però quantunque non sia proprio del Canto fermo stretto, in modo che ne' libri Corali mai si trovi, pur tuttavia spesso in essi si deve sottintendere, e dagli autori recenti si esprime pure nelle loro composizioni. Il ♮ *quadro* finalmente, che si esprime così ♮, ha forza di distruggere il *b molle*, ed il *diesis*, cioè rimette nel suo stato naturale la nota, alla quale si antepone.

2.° Dopo aversi lo studente ben imparato a cantar la Scala, potrebbe incominciare a cantare i Salti di terza, i quali si appongono alla fine del Dialogo VIII. assieme cogli altri salti; perciò prima di passare alla spiegazione della Mano, sappia il principiante, che li salti di terza possono essere di terza o maggiore, o minore; dicesi terza maggiore, quando è composta di due tuoni interi, come dal *do* al *mi*, e dal *fa* al *la*; perciò badi il Cantore, che siccome dal *do* al *re* fa passare un sol tuono di voce, così dal *do* al *mi* ne faccia passar due; dicesi poi di terza minore, quando è composta di un tuono, e mezzo, come dal *re* al *fa*, e dal *mi* al *sol*; onde tutta la scala, come ognuno ben vede, è composta di quattro terze, due maggiori, cioè dal *do* al *mi*, e dal *fa* al *la*; e due minori, cioè dal *re* al *fa*, e dal *mi* al *sol*.



ee la 20.
d. la sol re
12.
e. la mi
13.
c. sol fa ut
11.
N. acut.
b. sopracut.
f. fa ut
14.
dd la sol
19.
cc. sol fa
18.
b fa mi
10.
♮ sopracut.
gg. sol re ut
15.
aa la mi re
16.
bb. fa mi
17.
a la mi re
9.
Gammaut
1.
g sol re ut
8.
♮ acut.
♮ grave
N. grave
C. fa ut
4.
D. sol re
5.
E. la mi
6.
F. fa ut
7.
b. acuto
A re
2.
B. mi
3.
♮ sopracut.
b. sopracut.
nat. acuto
♮ acuto
b. acuto
nat. grave
♮ grave
Mano di Guido

DIALOGO III.

Circa le lettere, che si trovano sulla Mano, del numero degli Essacordi, e delle Chiavi, che in essa si ravvisano.

D. Quale è la ragione, per cui si osservano nella mano le lettere?
R. Nella mano ognuno vede, che vi sono venti posizioni, o sia venti giunture, le quali sono espresse dal P. D. Guido d' Arezzo con altrettante nomenclature diverse, e queste sono precedute da una di queste sette lettere; *G*, *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*; le quali sono prima majuscole, poi minuscole, ed indi minuscole duplicate. Queste lettere poi vi sono, prima per serbare l' antichità, perchè anticamente prima della riforma si cantava per via di lettere, non già colle nostre note. Vi sono inoltre queste lettere ancora per maggior comodo, e chiarezza, poichè volendosi alcuno ricordare della nomenclatura di qualche posizione della mano, ricordandosi della lettera, subito gli sovverrà la nomenclatura della detta posizione.

Queste lettere poi non sono più di sette, perchè si corrispondono per l' istesso suono nelle ottave; così per esempio, il *G* è posto nelle posizioni, prima, ottava, e decimaquinta, poichè queste tre posizioni, come si può anco osservare sull' organo, hanno l' istesso suono. Quello, che quì abbiamo detto del *G* potrà ognuno rifletterlo anco circa le altre lettere.

D. Quanti Essacordi vi sono nella Mano?
R. Tanti, quanti sono gli *Ut*: Ho detto quanti sono gli *Ut*, perchè essi sono i principj di ogni scala; e si chiamano *do*, per levare l' asprezza dell' *u* nel solfeggiare, quantunque dai Francesi, ed altri si sia conservato l' *Ut* nel solfeggio. Ripeto dunque, tanti Essacordi vi sono nella Mano, quanti sono gli *Ut*: ora sette *Ut* si contengono in tutta la Mano: dunque sette scale in essa vi sono, delle quali le ultime due, perchè troppo alte non si trovano mai usate ne' libri corali. E quì si avverte, che ognuno, dando un' occhiata sulla mano, subito osserverà, che non vi è, nè di superfluo, nè di manco per le sette scale; ma vi sono i sei monosillabi replicati sette volte, o sia tante volte, quante necessarj erano per le sette scale. Di fatti; il primo Essacordo si trova dall' *Ut* di *Gamma ut* sino al *la* di *E la mi*. Il secondo dall' *Ut* di *C fa ut* sino al *la* di *a la mi re*. Il terzo dall' *Ut* di *F fa ut* sino al *la* di *d la sol re*. Il quarto dall' *Ut* di *g sol re ut* sino al *la* di *e la mi*; e questo quarto Essacordo corrisponde al primo, perchè formato un' ottava sopra di esso. Il quinto dall' *Ut* di *c sol fa ut* sino al *la* di *a la mi re*, e questo è consono al secondo. Il sesto è dall' *Ut* di *f fa ut* sino al *la* di *dd la sol*, ed è consono al terzo. Il settimo,

ed ultimo, consono al primo, ed al quarto, è formato dall'*Ut* di *gg sol re ut* sino ad *ee la*.

D. Si è detto, che venti sono le posizioni della mano, ciascuna delle quali ha la propria nomenclatura; e si è detto ancora, che sette sono gli Essacordi; ora mi giunge una difficoltà, ed è, che ciascuna delle posizioni della mano ha due, o tre monosillabi, ora desidero sapere, come in ciò mi debbo regolare?

R. Ognuno ben vede, che queste date posizioni aventi più monosillabi, come per esempio nel *g sol re ut* non possono i monosillabi *sol*, *re*, ed *ut*, appartenere ad un solo Essacordo, poichè non può nell'istesso tempo essere *sol*, *re*, ed *ut*, ma si deve prendere un solo monosillabo di questi, quindi il *g sol re ut* deve appartenere a più scale. Ed in vero, se la posizione di *g sol re ut* si prende come *sol*, appartiene alla seconda scala, ponendo il *do* nell'*ut* di *C fa ut*, il *re* nel *re* di *D sol re*, il *mi* nell'*E la mi*, il *fa* in *F fa ut*, il *sol* nel citato *g sol re ut*; se poi si considera come *re*, allora appartiene alla terza scala, discorrendo come sopra, ponendo il *do* nel *F fa ut*, il *re* in *g sol re ut* ec. se poi si considera come *ut*, o sia *do* appartiene al principio della quarta scala. Noi per seguire la solita brevità abbiamo osservato questa sola posizione; ognuno poi secondochè quì sí è fatto, potrà riflettere sopra le altre posizioni.

D. Si è detto, che gli Essacordi sulla Mano sono sette, ora si cerca sapere quante siano le Chiavi di essi?

R. Le Chiavi secondo i Cantofermisti sono sette, cioè le sette posizioni della Mano, in cui vi è il *fa*. Di queste poi altre sono occulte, altre manifeste. Le manifeste sono tre, cioè *F fa ut*, *c sol fa ut*, e *b molle*, e queste si chiamano manifeste, appunto perchè si esprimono coi segni sopradetti. Le occulte poi sono *C fa ut*, *f fa ut* sopracuto, *bb fa mi*, e *c sol fa*, e si dicono occulte, perchè non hanno segni particolari, come le tre manifeste, ma si esprimono co' soliti segni delle note.

Dimostrazione della Chiave accidentale di b molle.

Non vi è scienza, in cui non si stabiliscano delle verità, le quali quantunque certe, pure non lasciano di essere esposte alla critica di molti, i quali e con delle semplici asserzioni, e co' loro arzigogoli si oppongono alle verità più chiare. Così pure nella scienza, cui abbiamo impresa a trattare, del Canto fermo io dico, non vi sono mancati di coloro, i quali si sono opposti, asserendo semplicemente, e si sono scagliati principalmente contro la Chiave accidentale di *b molle*, dicendo, che le Chiavi del Canto fermo sono due, e non già tre, come abbiamo noi detto, perchè il *b molle* (dicono essi) non è Chiave, ma un accidente; contro de' quali stabiliamo la seguente.

PROPOSIZIONE

Il b molle *è una Chiave del Canto Fermo, quantunque sia una Chiave accidentale.*

DIMOSTRAZIONE.

Per dimostrare la nostra enunciata proposizione, ricordiamo al Lettore, che per Chiave s' intende un certo segno, che si appone al principio delle righe, il qual segno indica al Cantore dove debba mettere il tuono, dove il semituono; di qual proprietà, ed essacordo sia una cantilena; e serve ancora per facilitare al Cantore l' arte del Canto, e del Solfeggio; senza del qual segno nessun Cantore, perito che sia, può cantare. Premessa questa necessaria teoria, così dimostriamo la proposizione.

I. Allora il *b molle* apposto vicino a *c sol fa ut* sarebbe una Chiave distinta dalle altre due, se esso, e non il *c sol fa ut* fosse la regola, e la guida del Cantore. Ora il *b molle* è la regola, e guida dell' occhio del Cantore, e non il *c sol fa ut*: dunque il *b molle* è Chiave distinta dall' altre due. Si dimostra la minore, cioè che il *b molle*, e non il *c sol fa ut* è la regola, e guida del Cantore. Allora il *b molle*, e non il *c sol fa ut* sarebbe la regola, e guida del Cantore, se nelle cantilene, in cui vi è il *b molle*, questo segno fosse quello, da cui il Cantore conoscerebbe, dove vi vuole il tuono, e dove il semituono, e non il *c sol fa ut*: ora il *b molle*, e non il *c sol fa ut* è quel segno, da cui conosce il Cantore, dove vi vuole il tuono, e dove il semituono: dunque il *b molle* è la regola, e guida del Cantore. Per dimostrare poi, che il *b molle*, e non il *c sol fa ut* in queste cantilene fa conoscere al Cantore, dove vi vuole il tuono, e dove il semituono, così diciamo. Non si può negare, che il Cantore dal *fa* della Chiave conosce, dove vi vuole il tuono, dove il semituono; ora neppure si può negare, che nelle cantilene di *b molle* il *fa* consiste nel *b molle*: dunque il *b molle* vicino a *c sol fa ut* è quel segno, che fa conoscere al Cantore, dove vi vuole il tuono, dove il semituono: ora quel segno, che indica al Cantore, dove vi vuole il tuono, e dove il semituono dicesi esser la regola del Cantore: dunque il *b molle* apposto a *c sol fa ut* è la regola, e guida del Cantore: ma quel segno, che è la regola, e guida del Cantore dicesi Chiave, come si è dimostrato. Dunque il *b molle* è Chiave, quantunque accidentale.

II. Prima di arrecare il secondo argomento, vogliamo riferire l' objezione, che propongono gli avversarj contro il nostro primo ar-

gomento, su della quale objezione noi formiamo il secondo argomento. Dicono essi, che la Chiave di *c sol fa ut* unita al *b molle* formi questa Chiave accidentale. Sopra la quale opposizione noi argomentiamo così.

I nostri contradittori stessi dicono, che la figura della Chiave di *c sol fa ut* è diversa dalla figura della Chiave di *b molle*: dunque differiscono tra se per la figura: ma dove vi è diversità di figure, vi è diversità di Chiavi: dunque la Chiave di *c sol fa ut* è diversa dalla Chiave accidentale di *b molle*: ma la differenza tra questi due segni vien cagionata dal *b molle* apposto sotto la Chiave di *c sol fa ut*: dunque il *b molle* è un segno regolatore dell' occhio del Cantore: ma quel segno, che regola l'occhio del Cantore, deve propriamente dirsi Chiave: dunque *il b molle* in questa occasione è Chiave. E perchè dunque, ripigliano gli avversarj, si appone il *b molle* unito alla Chiave di *c sol fa ut*? Si risponde: Non per altra ragione si appone nel Canto Fermo il *b molle* unito alla Chiave di *c sol fa ut*, se non perchè il segno del *b molle* nel Canto Fermo, non avendo luogo fisso tra i registri delle cantilene, come lo ha nel canto figurato, è stato necessario apporsi accompagnato col segno di *c sol fa ut*, affinchè, o abbassandosi, o alzandosi detto segno, il Cantore avesse per regola dell'occhio, che sempre il luogo sotto di *c sol fa ut* segnato col *b* sia la Chiave regolatrice della cantilena della Chiave accidentale di *b molle*, che corrisponde sopra la mano al *fa* di *b fa* ♮ *mi*, e dicesi *b fa*.

III. Allora potrebbe dirsi, che il *b molle* è Chiave distinta da *c sol fa ut*, se fossevi diversità nelle mutazioni: ora vi è diversità nelle mutazioni. Dunque vi è diversità di Chiavi. Si prova, che vi è diversità di mutazioni. Si osserva nella mano del P. D. Guido d' Arezzo che quando si procede per la Chiave di *c sol fa ut* al di sopra vi è la mutazione di quarta, cioè da *c sol fa ut* ad *f fa ut* sopracuto, così dicendo: *fa*, *re*, *mi*, *fa*: al di sotto poi vi è la mutazione di quinta, ossia da *c sol fa ut* ad *F fa ut* acuto, così dicendo: *fa*, *mi*, *la*, *sol*, *fa*: al contrario poi quando si procede per *b molle*, al di sopra vi è la mutazione di quinta, o sia da *b fa mi* ad *f fa ut* sopracuto, così dicendo: *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*: al di sotto poi ha la mutazione di quarta, o sia da *b fa* ad *F fa ut* acuto, così dicendo: *fa*, *la*, *sol*, *fa*: ecco dunque la diversità di mutazioni: ma dove vi è diversità di mutazioni, vi è diversità di Chiavi: dunque il *b molle* è Chiave diversa da *c sol fa ut*.

IV. Allora potrebbe dirsi esser diversa la Chiave di *c sol fa ut* da quella di *b molle*, se diversi fossero gli Essacordi: ora diversi sono gli Essacordi, perchè il *do* della Chiave di *c sol fa ut* è *g sol re ut*, il *do* poi della Chiave di *b molle* è *F fa ut* acuto:

dunque diversa ancora deve dirsi la Chiave di *c sol fa ut* da quella di *b molle*.

V. Allora dovrebbe dirsi esser diversa la Chiave di *c sol fa ut* da quella di *b molle*: se avessero diverse proprietà: ora hanno diverse proprietà, perchè la Chiave di *b molle* va colla proprietà di *b molle acuto*: la Chiave di *c sol fa ut* poi va colla proprietà di ♮ *quadro acuto*: dunque il *b molle*, ed il *c sol fa ut* sono due Chiavi distinte, quantunque il *b molle* si chiami accidentale.

VI. Se il *b molle* vicino alla Chiave di *c sol fa ut* non fosse Chiave, allora inutili dir si dovrebbero il *do* in *F fa ut*, il *re* in *g sol re ut*, il *mi* in *a la mi re*, il *sol* in *c sol fa ut*, il *la* in *d la sol re*; ora ciò non può dirsi, perchè nella Mano del P. D. Guido d' Arezzo niente vi è di superfluo, ed in ciò convengono tutt'i periti in questa materia: dunque il *b molle* è Chiave, quantunque accidentale. Nè quì vale ciò, che oppongono i contradittori, dicendo, che il *b molle* debba ammettersi tra le Chiavi occulte, perchè per Chiave occulta s'intende quella, che non è indicata, ed espressa con qualche segno: per Chiave manifesta poi s'intende quella, che è espressa con qualche segno: ora il *b molle* è espresso con un segno: quindi chiaramente si vede doversi ammettere tra le Chiavi manifeste. Posti tutti questi argomenti così conchiudiamo. Allora il *b molle* sarebbe Chiave distinta da *c sol fa ut*, se in queste cantilene il *b molle*, e non il *c sol fa ut* fosse la regola, e guida del Cantore; se diverse fossero le loro mutazioni: se diverse fossero le loro figure: se diversi gli Essacordi, se diverse le loro proprietà: e se niente vi fosse di superfluo sulla mano del P. D. Guido: Ora secondo che si è dimostrato, in queste cantilene il *b molle* e non il *c sol fa ut* è la regola, e guida del Cantore, diverse sono le loro mutazioni, diversi gli Essacordi, diverse le loro figure, diverse le proprietà, niente vi è di superfluo nella celeberrima mano del P. D. Guido: dunque chiaramente si vede, che la Chiave di *c sol fa ut* è distinta da quella di *b molle*, quantunque questa sia accidentale.

DIALOGO IV.

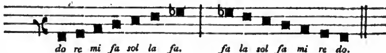
Degli Eptacordi, e *delle Mutazioni*.

D. Si è detto, che oltre le sei note della Scala non ve ne sono altre; ora si domanda, se sopra la scala vi è un' altra nota, questa nota, come si chiama, e tutta la composizione come vien denominata?

R. Per rispondere a questa dimanda, si deve avvertire, che se si parla della prima, seconda, quarta, e quinta Scala, allora questa nota si chiama *fa*, e tutta questa composizione di sette note si

chiama *Eptacordo*; e siccome può ognuno vedere sulla mano, le quattro predette scale hanno il *fa* sopra il *la*; quindi quattro sono gli Eptacordi sulla mano. Se poi si parla delle altre tre Scale, cioè terza, sesta, e settima, quantunque sopra il *la* vi sia questa sola nota, pure si ha da fare la mutazione. Si avverte quì in ultimo, che tra il *fa*, e la nota di sotto vi passa un semituono, o che da questa si salga al *fa*, o pure, che dal *fa* si cali a questa nota di sotto.

ESEMPIO, E FIGURA DELL'EPTACORDO.



D. Che s'intende per *mutazione* nel Canto Fermo?

R. La *mutazione* è il cambiare il nome di una nota in altro nome. Qui si avverte, che cambiandosi il nome non si deve cambiare il tuono, così per esempio cambiandosi il *la* in *re*, allora a questo *re* si deve dare il tuono del *la*.

D. Quando dicesi accadere mutazione in una cantilena?

R. Quando la cantilena oltrepassa il numero delle note della Scala, e siccome ciò può avvenire, o al di sopra del *la*, o al di sotto del *do*; quindi la mutazione dicesi poter accadere o *al di sopra*, o *al di sotto*; e perciò quando accade la mutazione, da una scala si passa all'altra, e da una proprietà all'altra.

D. Quando la mutazione accade al di *sopra*, e quando al di *sotto*?

R. La mutazione accade al di *sopra*, quando vi sono per lo meno due note sopra il *la*; eccettuandone la terza scala, la quale non ha il *fa* sopra il *la*, perchè vi succede l'*e la mi*, e perciò basta una sola nota sopra il *la* per doversi fare la mutazione; le ultime due scale nemmeno hanno sopra del *la* mutazione, perchè finisce la mano; restano dunque la prima, seconda, quarta, e quinta Scala, nelle quali se vi è una sola nota sopra il *la*, vi accade l'*Eptacordo* secondo si è già detto, eccetto però alcuni casi particolari. Per accadere poi la mutazione al di *sotto* vi basta una sola nota sotto il *do*.

D. Come da' Cantofermisti si dividono le mutazioni?

R. In mutazioni di *quarta*, ed in mutazioni di *quinta*.

D. Quando la mutazione dicesi di *quarta*, e quando di *quinta*?

R. La mutazione dicesi di *quarta*, quando dal *fa* all'altro *inclusive* vi passa una quarta; dicesi poi di *quinta*, quando tra questi *fa* vi passa una quinta.

D. Si è detto, che nella mutazione vi è il cambiamento di una no-

ta in un' altra; si cerca perciò ora sapere, nella mutazione, o che questa sia di quarta, o che sia di quinta, la nota che si cambia, da quale viene supplita in suo luogo nel salire, e da quale nel calare?

R. Regola generale. Nelle mutazioni, o di quarta, o di quinta, si sale sempre col *re*, e si cala sempre col *la*; la nota dunque che supplisce si è, il *re* per salire, il *la* per calare.

D. Quando accade la mutazione di quarta, quale nota si cambia; e quale poi si cambia, quando accade quella di quinta?
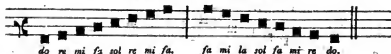
R. Regola generale. Nelle mutazioni di quarta si cambia, tanto se si sale, quanto se si cala, la nota, che succede immediatamente al *fa*, ed in suo luogo si sostituisce il *re*, se si ascende, ed il *la* se si discende. Nelle mutazioni poi di quinta si cambia la seconda nota dopo il *fa*, o che si ascenda, o che si cali; vale a dire in luogo della seconda nota dopo il *fa* si sostituisce il *re* per salire, ed il *la* per calare.

D. Poste tutte queste teorie circa le mutazioni, ora si desidera sapere, quante, e quali mutazioni sono nella Mano, e quali sono di quarta e quali di quinta?

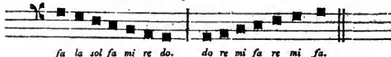
R. Sono quattro; e sono prima una di quarta, e poi una di quinta; indi un' altra di quarta, e finalmente un' altra di quinta; in vero da *C fa ut*, da cui principia la prima mutazione, ad *F fa ut* è di quarta; da *F fa ut* poi a *c sol fa ut* è di quinta; da *c sol fa ut* ad *f fa ut* sopracuto è l'altra di quarta; e finalmente da *f fa ut* a *cc sol fa* è l' altra di quinta. Se si considerano poi col *b molle* in Chiave; sono prima due di quarta, e poi due di quinta; di quarta sono da *C fa ut* ad *F fa ut*, e da *F fa ut* a *b fa mi*, di quinta poi sono da *b fa mi* ad *f fa ut*, e da *f fa ut* a *cc sol fa*.

Ora mettiamo le figure delle mutazioni come si sono sopra spiegate.

MUTAZIONE DI *F fa ut* AL DI SOPRA.
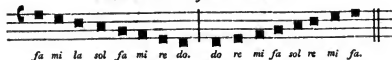


MUTAZIONE DI *F fa ut* AL DI SOTTO.
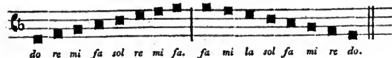


MUTAZIONE DI *C sol fa ut* AL DI SOPRA.



MUTAZIONE DI *Csolfaut* AL DI SOTTO.
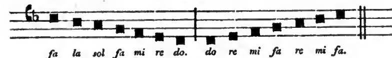


MUTAZIONE DI *b molle* AL DI SOPRA.
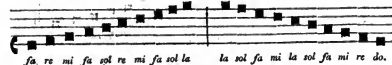


MUTAZIONE DI *b molle* AL DI SOTTO.



ALTRA DI *b molle* AL DI SOTTO.
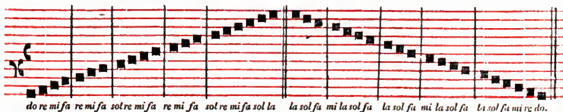


MUTAZIONI PER ASCENDERE SINO AD *ee la*, E DISCENDERNE.
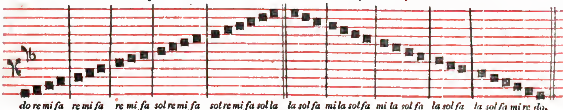


D. Fatemi ora vedere praticamente, come chiamate tutte queste Mutazioni, o sia fatemi sentire lo Scalone?

R. Scalone. Per salire. Per calare.



Se poi si considera col *b molle* in chiave, così si dice.



DIALOGO V.

Delle proprietà del Canto Fermo.

D. Sento dir da tutti i Cantofermisti, che in questo Canto non vi è cantilena, che non abbia la sua proprietà; cerco ora sapere quante sono queste proprietà?

R. Sono tre; cioè: *proprietà* di ♮ *quadro*, *proprietà* di *natura*, e *proprietà* di *b molle*. Ognuna poi di queste tre proprietà ha diversi ordini.

D. Quali sono i diversi ordini delle tre proprietà?

R. I seguenti; la proprietà di ♮ *quadro* ha il *grave*, l' *acuto*, ed il *sopracuto*, la proprietà poi di *natura* ha il *grave*, e l' *acuto*; la proprietà finalmente di *b molle* ha l'*acuto*, ed il *sopracuto*.

D. Come si conosce di qual proprietà sia una cantilena?

R. Dagli Essacordi; ed invero siccome ogni *do* sulla mano è preceduto da una di queste lettere *G. C. F.*, e queste lettere indicano le proprietà, cioè il *G* indica il ♮ *quadro*, il *C* la *natura*, e l' *F* il *b molle*, così ognuno vedendo il *do* a quale di queste tre lettere appartiene, subito conchiuderà di che proprietà sia la cantilena, sicchè ogni proprietà ha il suo fondamento, e principio nell' *ut*, quindi volendosi conoscere a quale proprietà appartenghi una

nota, sia *fa*, o *sol*, o *la*, o *mi*, bisogna vedere a quale *do* si riferisce.

D. Si è detto che ognuna delle tre proprietà ha diversi ordini, e si è detto puranco, che le proprietà vengono espresse dalle tre lettere, *G*, *C*, ed *F*; desidero ora sapere, quale di queste *G*, *C*, ed *F*, porta il grave, quale l'acuto, e quale il sopracuto?

R. Per rispondere a questa domanda si deve premettere, che il *G* ha il grave, acuto, e sopracuto; il *C* ha il grave, ed acuto; l'*F* finalmente ha l'acuto, ed il sopracuto.

Ciò posto così rispondo al quesito. In primo luogo, il primo *G*, o sia *Gamma ut* ha il ♮ grave, il secondo *g*, o sia *g sol re ut* ha il ♮ acuto, il terzo, cioè *gg sol re ut*, ha il ♮ sopracuto. In secondo luogo il primo *C*, o sia *C fa ut* ha la *natura grave*; il secondo *c*, cioè *c sol fa ut* ha la *natura acuta*. In terzo luogo, il primo *F*, cioè *F fa ut* ha il *b molle acuto*, il secondo *f*, o sia *f fa ut* ha il *b molle sopracuto*.

D. Avendo saputo il modo, onde conoscere, di quale proprietà sia una cantilena di sei note; cerco ora sapere il modo di conoscere le cantilene, in cui vi accade la mutazione, o pure l'Eptacordo.

R. Se si parla delle cantilene, dove vi accade l'Eptacordo, allora non vi è difficoltà, giacchè va coll'istessa proprietà dell'Essacordo, così per esempio, se una cantilena da *Gamma ut* arriva ad *F fa ut*, allora vi è la sola proprietà di ♮ *grave*. Se poi si parla delle cantilene, in cui vi accade la mutazione, allora tante proprietà ha questa cantilena, quanti sono gli Essacordi, a cui essa appartiene, così per esempio, se una cantilena va da *Gamma ut* ad *a la mi re*; allora questa cantilena appartenendo a due Essacordi, ha due proprietà, quali sono ♮ *grave*, e *natura grave*. Si avverta quì però, che non è necessario, che vi sia il *do* di ogni Essacordo, così per esempio da *A re* a *c sol fa ut* preso come *fa* vi sono tre proprietà, che sono ♮ *grave*, *natura grave*, e *b molle acuto*, se poi questo *c sol fa ut* si considera come *sol*, allora pure ha tre proprietà, cioè ♮ *grave*, *natura grave*, e ♮ *acuto*.

DIALOGO VI.

De' toni regolari, e delle regole per poterli distinguere.

D. Avendo inteso tutte le precedenti regole del Canto Fermo; cerco ora sapere, se per poter ben cantare si richiegga altro?

R. Sì, per ciò ben fare si deve discernere di qual tono sia la cantilena.

D. Avendo saputo, che non si può cantare una cantilena, senza prima conoscere di qual *tono* sia; perciò io ora domando, quanti *toni* vi sono nel Canto Fermo, e quali questi sono?

R. Sono otto, cioè primo, secondo, terzo, quarto, quinto, sesto, settimo, ed ottavo. Di questi poi quattro sono detti *autentici*, e *principali*, perchè i primi inventati; e questi sono i quattro dispari, cioè primo, terzo, quinto, e settimo. Gli altri quattro poi sono detti *plagali*, e *collaterali*, perchè sono allato a' principali, avendo l' istessa finale, e l' istessa quinta ciascun tono autentico col suo plagale, e questi sono, secondo, quarto, sesto, ed ottavo.

D. Essendosi parlato del numero, e della denominazione de' toni; bramo ora sentire, da quali cose debbo io accorgermi, se una cantilena sia di questo, o di quell' altro tono?

R. Dalle note finali, o sia dall' ultima nota di ciascuna cantilena.

D. Quante, e quali sono queste note finali?

R. Sono quattro cioè *D sol re*, *E la mi*, *F fa ut*, e *g sol re ut*.

D. Ditemi ora i toni, cui porta ciascuna di queste note finali?

R. *D sol re* porta primo, e secondo tono: dunque sempre quando una cantilena finisce in *D sol re*, questa deve essere, o di primo, o di secondo tono. *E la mi* porta terzo, e quarto tono: dunque quella cantilena, che termina con *E la mi* deve essere, o di terzo, o di quarto tono. *F fa ut* porta quinto, e sesto tono: dunque quelle cantilene, che terminano in *F fa ut* sono, o di quinto, o di sesto tono. Finalmente *g sol re ut* porta i toni settimo, ed ottavo: dunque quella cantilena, che finisce con *g sol re ut*, è o di settimo, o di ottavo tono.

D. Avete detto, che le finali de' toni sono quattro, e che ognuna di queste finali porta due toni uno autentico, o sia dispare, ed un'altro plagale, o sia pare, come per esempio: *D sol re* ha primo, e secondo tono; cerco ora sapere il modo per poter distinguere, quando è dispare, e quando è pare?

R. Prima di rispondere alla dimanda è necessario sapere, che ogni tono, o che sia autentico, o che sia plagale può essere, o *perfetto*, o *imperfetto*. *Perfetto* dicesi, quando tutta la cantilena ha un' ottava di estensione, la quale ottava si divide in quinta, e quarta, inclusive sempre in modo, che l' ultima nota della quinta sia principio della quarta; *imperfetto* poi dicesi, quando è mancante di una, o più note per l' ottava. Premessa questa cognizione, così rispondo direttamente all' interrogazione. Il tono è autentico, o dispare *perfetto*, se sopra la finale abbia prima una quinta, includendovi già la finale, e poi una quarta; così per esempio *D sol re* è la finale di una cantilena, se in tutta la cantilena si arriva a *d la sol re* è primo tono *perfetto*, perchè sopra la finale ha prima la quinta ch'è *a la mi re*, e sopra di questa quinta ha la quarta, che è *d la sol re*. Il tono poi è pare, o plagale *perfetto* se sotto la nota finale vi è una quarta, includendovi pure sempre la finale, e sopra la finale una quinta, includendo anche la finale, così per

esempio, *D sol re* è la finale di una cantilena, se questa giugne abbasso sino ad *A re*, e sopra fino ad *a la mi re* è secondo tono *perfetto*, perchè ha la quarta sotto la finale, e la quinta da sopra. Dunque la quinta è comune ai toni autentici, e plagali; però si distinguono in ciò, che gli autentici hanno la quarta sopra la quinta; i plagali poi hanno la quarta sotto la quinta, o sia sotto la finale; e ciò pei toni perfetti. Che se poi vi manca qualche nota per esser perfetto il tono, e la cantilena ha eguali note al di sopra, ed al di sotto la finale; allora per conoscere di qual tono sia una tale cantilena dubbia, bisogna vedere, 1.° dove più batte, se più al di sopra, o al di sotto; se più batte al di sopra è di tono autentico, se batte più al di sotto è plagale; per esempio *D sol re* è la finale di una cantilena, se questa al di sotto arriva a *C fa ut*, sopra poi a *b fa mi*, allora avendo eguali note al di sopra, ed al di sotto per vedere di quale tono sia, cioè se di primo o di secondo, bisogna osservare, se batte più al di sopra, o al di sotto; se batte più al di sopra è di primo tono, se poi più al di sotto è di secondo tono.

2.° Vi è ancora un'altra regola per conoscere questi toni dubbj, cioè si vegga la dominante, che più vi spesseggia, se quella del tono autentico, o quella del plagale: cosa poi sia questa dominante poco appresso ne parleremo. Per conoscere poi con facilità maggiore questi toni dubbj delle cantilene registrate nell'Antifonario è utile sapere questi pochi versi del P. Frezza.

Re la primum dat	*Fa fa quintum*
Re fa dat jure secundum	*Fa la sextum*
Mi fa tertium	*Ut sol septimum*
Mi la quartum	*Ut fa octavum*

Circa i quali versi bisogna ciò avvertire; immediatamente dopo l'Antifona si trovano poche note con queste vocali sotto, *Evovae*, *Sæculorum. Amen.* Si mette poi questa parola in fine dell'Antifona, appunto per far conoscere al Cantore la desinenza del Salmo, dalla quale desinenza si può puranco conoscere il tono dell'Antifona. Per conoscere poi, come si diceva, il tono dell'Antifona secondo le regole date ne' versi, si ha da sapere, come ognuno vede ne' versi, che il *la* è la prima nota dell'*Evovae* dei toni primo, quarto, e sesto: il *fa* poi de' toni secondo, terzo, quinto, ed ottavo; il *sol* finalmente è del solo settimo. Ciò posto; per distinguere questi toni si ha da avvertire alla finale della cantilena, ed ecco la regola. Se lá cantilena finisce con *D sol re*, e la desinenza del Salmo comincia con *la*, allora l'Antifona è di primo tono; se poi la desinenza del Salmo comincia con *fa*, allora l'An-

tifona è di secondo tono. Se in secondo luogo la cantilena finisce in *E la mi*, e la desinenza del Salmo principia con *fa*, allora l'Antifona è di terzo tono; se poi la prima nota della desinenza del Salmo è *la*, allora l'Antifona è di quarto tono. Se in terzo luogo la finale della cantilena è *F fa ut*, e la desinenza del Salmo comincia con *fa*, l'Antifona sarà di quinto tono, se poi la desinenza del Salmo principia col *la*, l'Antifona sarà di sesto tono. Se finalmente la cantilena finisce in *g sol re ut*, e la desinenza del Salmo principia con *sol*, allora l'Antifona è di settimo tono; se poi principia da *fa*, è ottavo tono.

D. Ho inteso nominare la *dominante*; cerco ora sapere cosa essa sia, e quante ve ne sono?

R. Per *dominante* s'intende quella nota, che più spesseggia nella cantilena, così per esempio nelle cantilene di primo tono spesseggia l'*a la mi re*, ecco, che l'*a la mi re* è la dominante del primo tono. Le dominanti poi sono quattro, cioè *a la mi re*, che è dominante de'toni primo, quarto, e sesto; *c sol fa ut*, ch'è dominante del terzo, quinto, ed ottavo tono; *F fa ut*, che è dominante del secondo; e *d la sol re* ch'è la dominante del settimo tono. Qui si avverte, che per facilitarsi lo studente a ricordarsi le dominanti consulti i toni de' Salmi; e quella nota, che vede più spesseggiare nel Salmo, dica esser la dominante; così per esempio, il *la* di *a la mi re* più spesseggia nel Salmo di primo tono, quindi il *la* di *a la mi re*, è la dominante del primo tono.

DIALOGO VII.

De' toni più che perfetti, misti, e commisti, e della differenza tra misti, e commisti.

D. Avendo voi parlato de' toni perfetti, e dei toni imperfetti; cerco ora sapere di quali toni diconsi esser quelle cantilene, che hanno qualche nota più dell'ottava?

R. Se questa cantilena ha una sola nota più dell'ottava, dicesi esser di tono *più che perfetto*; o autentico, o plagale. Per esempio: Se una cantilena avesse per finale *D sol re*, e al di sopra arrivasse ad *e la mi* questa cantilena sarebbe di primo tono *piucchè perfetto*, perchè ha una nota al di sopra dell'ottava; così ancora per li plagali; se la cantilena finisce a *d la sol re*, e giunge al di sopra fino ad *a la mi re*, al di sotto poi sino a *Gamma ut*, questa cantilena è di secondo tono *piucchè perfetto*, perchè ha una nota al di sotto dell'ottava.

D. Quando poi una cantilena dicesi essere di tono *misto*?

R. Dicesi una cantilena essere di tono *misto*, se ha due quarte, una

sopra la quinta, e l'altra sotto la finale, così per esempio, se una cantilena ha per finale *D sol re*, al di sopra giunge sino a *d la sol re*, al di sotto sino ad *A re*, questa cantilena è mista di primo, e secondo tono; di primo, perchè ha la quarta sopra la quinta; di secondo, perchè ha la quarta sotto la finale. Quindi quì si avverte, che ogni tono autentico può partecipare del suo plagale; ed ogni tono plagale del suo autentico; così il primo può partecipare del secondo, ed il secondo del primo; ed in questo modo si dice degli altri sei toni; e tutte queste cantilene si chiamano di tono *misto*.

D. Ho capito qual sia il tono misto, bramo ora sapere qualche cosa del tono commisto?

R. La commistione accade, quando un tono partecipa di un altro tono, ma che uno ha la finale diversa dall' altro. Per esempio: se la finale di una cantilena fosse *D sol re*, finale del primo, e secondo tono, la cantilena dovrebbe essere, o di primo, o di secondo tono; ma se nel decorso della cantilena si arrivasse all' *f fa ut sopracuto*, sarebbe commisto di primo, e quinto tono; primo, perchè ha l'ottava del primo, quale è da *D sol re* a *d la sol re*; quinto poi, perchè ha l'ottava del quinto, quale è da *F fa ut* ad *f fa ut*; o per dir più chiaramente, perchè giunge all' ultima nota dell'ottava del quinto tono, quale è *f fa ut* sopracuto. Per conoscere dunque con qual tono succede la commistione, bisogna osservare la nota più alta della cantilena, se la commistione è al di sopra; la più bassa poi, se la commistione è al di sotto, a qual tono appartenga, cioè, di qual tono sia l'ultima nota dell'ottava, sia al di sopra, sia al di sotto la commistione: come vedesi nell' addotto esempio, che la cantilena di primo tono, la quale oltre di *d la sol re*, che è l' ultima nota della sua ottava, arriva sino ad *f fa ut*, che è l'ultima corda dell' ottava, donde si forma il quinto, e perciò fa commistione con esso quinto.

D. Avendo saputo le regole de' toni misti, e commisti; cerco sapere in breve la differenza, che passa tra essi.

R. La differenza è questa, che per aversi il tono misto, vi bisognano due toni, che hanno la stessa finale; come un primo, ed un secondo; un terzo, e quarto ec.

Per aversi poi il tono commisto, si richiede, che il tono, col quale si fa la commistione abbia la finale diversa da quella della cantilena, in somma che appartenga a finale diversa; come il primo tono, che fa la commistione col quinto.

DIALOGO VIII.

Dell' ottava, parti di essa; e quali, e quante ottave si contengono sulla mano.

D. Che s'intende per ottava?

R. Una composizione di otto note; così da *Gamma ut* a *g sol re ut* vi è un'ottava, la quale si divide da' Cantori in una quinta, ed in una quarta; avvertendo, che l'ultima nota della quinta è anche prima della quarta.

D. Avete detto, che l'ottava è composta di quinta, e di quarta, cerco ora sapere; cosa sia la *quinta*, e cosa la *quarta*?

R. La *quinta* è lo spazio di cinque note, o di seguela, o di salto; questa quinta può essere o *giusta*, o *falsa*; la *giusta* è composta di tre tuoni, e mezzo, come da *D sol re* ad *a la mi re*; la *quinta falsa* poi dicesi quella, che è mancante di mezzo tuono dalla quinta giusta, perchè composta di due tuoni, e due semituoni, come da *B mi* ad *F fa ut*. La quarta poi è lo spazio di quattro note, o di seguela, o di salto; e questa è sempre *giusta*, o sia minore, a differenza della maggiore, che si chiama *tritono*, del quale a suo luogo si parlerà. La *quarta giusta* dunque è composta di due tuoni, e mezzo, come per esempio dal *do* al *fa*.

D. Sento dire, che nella quinta si contiene la quarta; cerco ora sapere, cosa in se contenga la *quarta*?

R. La *quarta* in se contiene la *terza*, il *tuono*, ed il *semituono*, e di ciò se n'è parlato a sufficienza.

D. Dunque nell'ottava oltre della quinta, e della quarta, e di ciò, che in esse si contiene, non vi è altro?

R. Nell'ottava si contiene puranco la *settima*, e nella settima la *sesta*.

D. Che cosa è la *settima*, e che la *sesta*?

R. La *settima* è lo spazio di sette note; e questa è *maggiore*, o *minore*. *Maggiore* dicesi, se è composta di cinque tuoni ed un semituono; come da *C fa ut* a *b fa mi*, prendendolo come *mi*. Chiamando le note così *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*. Dicesi poi *minore*, se è composta di quattro tuoni, e due semituoni; come da *C fa ut* a *b fa mi*, prendendolo come *fa*; chiamando le note; *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *fa*.

La *sesta* poi occupa sei luoghi, e questa puranco è maggiore o minore. *Maggiore* dicesi, se ha quattro tuoni, e mezzo; come da *Gamma ut* ad *E la mi*; dicesi minore, se ha tre tuoni, e due semituoni, come da *A re* ad *F fa ut*.

D. Avendo voi parlato dell'ottava, e delle sue parti, bramo ora sapere, quante, e quali ottave si contengono sulla mano?

R. Sette, perchè sette sono le lettere; e sono da *Gamma ut* a *g sol*

re ut; da *A re* ad *a la mi re*; da *B mi* a *b fa mi*; da *C fa ut* a *c sol fa ut*; da *D sol re* a *d la sol rè*; da *E la mi* ad *e la mi*; da *F fa ut* ad *f fa ut*. Le altre ottave, che accadono sopra la mano sino ad *ee la*, sono repliche, ed imitazioni delle dette, e ad esse consone nell' intonazione; per esempio l' ottava da *g sol re ut* a *gg sol re ut* è consona alla prima, da *Gamma ut* a *g sol re ut*; e così discorrete delle altre.
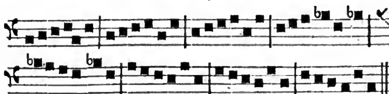
D. Dopo di avere inteso le ottave tutte, che si contengono sulla mano; vorrei brevemente sapere le ottave di ciascun tono?

R. L'ottava del primo tono è da *D sol re* a *d la sol re*, divisa in quinta, e quarta; la quinta di *D sol re* è *a la mi re*, la quarta sopra la quinta è *d la sol re*. L'ottava del secondo tono è da *A re* ad *a la mi re*, divisa in quarta, ed in quinta; la quarta è da *A re* a *D sol re*, finale, la quinta da *D sol re* ad *a la mi re*. Del terzo da *E la mi* ad *e la mi*. Del quarto da *B mi* a *b fa mi*. Del quinto da *F fa ut* ad *f fa ut*. Del sesto da *C fa ut* a *c sol fa ut*. Del settimo da *g sol re ut* a *gg sol re ut*. Dell' ottavo finalmente è da *D sol re* a *d la sol re*. Appresso si appongono i salti colle note per esercizio degli studenti.

SALTI DI TERZA.



SALTI DI QUARTA



SALTI DI QUINTA.



SALTI DI SESTA.



SALTI DI SETTIMA.



SALTI DI OTTAVA.



DIALOGO IX.

Del tono irregolare.

D. Ho inteso nominare tono *irregolare*, desidero sapere, cosa sia questo, e perchè così si chiama.

R. Tono *irregolare* dicesi quello, che non ha la stessa finale degli otto toni sopradetti, ma l'ha in altra posizione della mano: quindi siccome quelli otto sono i regolari, così questo è l' *irregolare.*

D. In quali note finiscono le cantilene di tono irregolare?

R. Nelle corde acute di *a la mi re*, *b fa mi*, *d la sol re*, o pure nella corda grave di *C fa ut.*

D. Ma ditemi di grazia, qual regola deve tenersi per cantare queste cantilene di tono irregolare?

R. Per rispondere a questa interrogazione si ha da avvertire, che il tono irregolare differisce dagli altri per la sola finale; mentre deve avere la portata di uno degli otto regolari. Per poter poi cantare le cantilene di questo tono, si ha da sapere, che se la finale è in quelle note, che sono al di sopra delle quattro regolari, allora si trasporta, o per meglio dire, si considera, come se fosse una quinta sotto; ed ecco, che si rimette in un tono regolare, così per esempio: la finale è *a la mi re*, trasportandosi, o considerandosi questa una quinta al di sotto, viene ad essere *D sol re*; quindi s' intona o come primo, o come secondo tono; s' intona come primo, se ha la portata del primo, vale a dire se la cantilena di tono irregolare tende più al di sopra della quinta, che sotto la finale;

4

s' intona come secondo, se ha la portata del secondo, cioè se batte più al di sotto della finale, che sopra la quinta. Se poi la cantilena di tono irregolare ha la sua finale nella corda grave di *C fa ut*, allora in vece di trasportarsi una quinta al di sotto, si trasporta una quinta al di sopra, e così si rimette ad un tono regolare, e gli si da l'intonazione di questo; di fatti, considerando il suddetto *C fa ut* una quinta sopra viene ad essere *g sol re ut*, e per conseguenza si canterà o come il settimo, o come l'ottavo, ragionando nel medesimo modo, come si è ragionato di quelle cantilene, che terminano in *a la mi re*, per non ripetere dopo pochi versi la stessa lezione senza necessità.

DIALOGO X.

Delle regole per poter intonare i Salmi, intonazioni di essi con tutte le loro desinenze.

D. Si è detto, che otto sono i toni delle cantilene; oltre dell'irregolare, cerco ora sapere, quanti sono i toni de' Salmi?

R. Sono otto, oltre dell' irregolare.

D. Ditemi ora l' intonazione, o sia le regole per intonare i Salmi?

R. Per sapere, l' intonazione de' Salmi di ciascun tono debbonsi mandare a memoria i seguenti versi.

Primus ad tertiam supra: fa, sol, la.
Secundus ad secundam infra: do, re, fa.
Tertius ad tertiam supra: do, re, fa.
Quartus ad quartam supra: re, do, re.
Quintus ibi: fa, re, fa.
Sextus ibi: fa, sol, la.
Septimus ad quartam supra: fa, mi, fa, sol.
Octavus ibi: do, re, fa.

D. Datemi ora la spiegazione di questi versi?

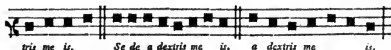
R. Questi versi indicano primo, la distanza, che passa tra la finale dell' Antifona, e l' iniziale del Salmo; secondo, le tre prime note di ciascun Salmo.

1. Nel primo versetto così si dice: *Primus ad tertiam supra: fa, sol, la*, cioè il Salmo di primo tono s' intona una terza sopra la finale dell' Antifona: ora la finale delle cantilene di primo tono è *D sol re*; ed una terza sopra *D sol re* vi è *F fa ut*; quindi ne siegue, che il Salmo di primo tono s' intona con *F fa ut*; e le prime tre note sono, *fa, sol, la*.

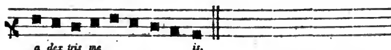
I. Tono con tutte le quattro desinenze. I. Desinenza.



2.ª Desinenza. 3.ª Desinenza.
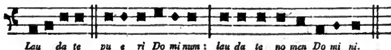


4.ª Desinenza.



2. Si è detto nel secondo verso; *Secundus ad secundam infra*, cioè il Salmo di secondo tono s'intona una nota sotto la finale dell'Antifona, e siccome la finale del secondo tono è *D sol re*, ed al di sotto di *D sol re* vi è *C fa ut*; ne siegue perciò, che il Salmo di secondo tono s'intona con *C fa ut*, e le tre prime note sono *do, re, fa*.

II. Tono con una sola desinenza.
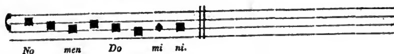


3. Si è detto nel terzo verso: *Tertius ad tertiam supra*, cioè il salmo di terzo tono s'intona una terza sopra la finale dell'Antifona: ora la finale delle cantilene di terzo tono è *E la mi*, ed una terza sopra ad *E la mi* vi è *g sol re ut*; quindi ne siegue, che il Salmo di terzo tono s'intona con *g sol re ut*; e le tre prime note sono *do, re, fa*.

III. Tono colle sue desinenze. 1.ª Desinenza.

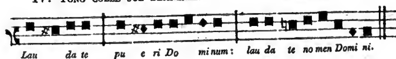


2.ª Desinenza.

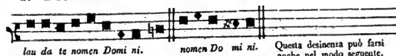


4. Si è detto nel quarto verso : *Quartus ad quartam supra* , cioè il Salmo di quarto tono s' intona una quarta sopra la finale dell' Antifona : ora la finale delle cantilene di quarto tono è *E la mi*, ed una quarta sopra *E la mi* vi è *a la mi re*; dunque il Salmo di quarto tono s' intona con *a la mi re* , e le tre prime note sono *re*, *do*, *re*.

IV. Tono colle sue desinenze. 1.ª Desinenza.

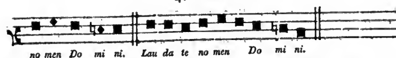


2.ª Desinenza. 3.ª Desinenza.
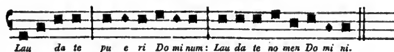


Questa desinenza può farsi anche nel modo seguente.

4.ª Desinenza.



5. Si è detto nel quinto verso : *Quintus ibi* : cioè il Salmo di quinto tono s' intona nell' istesso tono della finale dell' Antifona ; e siccome le cantilene di quinto tono finiscono con *F fa ut* , ne siegue perciò , che il Salmo di quinto tono s' intona con *F fa ut* , e le prime note sono *fa* , *re* , *fa*. Si avverte , che il Salmo , e le cantilene di quinto tono possono cantarsi per ♮ *quadro* , o sia colla chiave di *c sol fa ut* , e per *b molle* , o sia colla chiave di *b molle* , e perciò , quando la cantilena è per ♮ *quadro* anche il Salmo deve essere per ♮ *quadro* , quando poi la cantilena è per *b molle* , anche il Salmo deve essere per *b molle* , noi esponiamo perciò l' uno, e l' altro modo.

V. Tono per ♮ *quadro*.
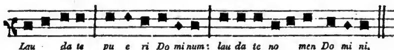


V. Tono per *b molle* il quale piu' comunemente si usa.



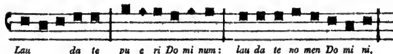
6. Si è detto nel sesto verso: *Sextus ibi*, cioè il Salmo di sesto tono s' intona nell' istesso tono, in cui finisce la cantilena: Ora la finale dell' Antifona di sesto tono è *F fa ut*; dunque il Salmo di sesto tono s' intona con *F fa ut*; e le tre prime note sono *fa*, *sol*, *la*. Si noti, che anche le cantilene di questo tonò possono cantarsi e per ♮ *quadro*, e per *b molle*.

VI. Tono.



7. Si è detto nel settimo verso: *Septimus ad quartam supra*, cioè il Salmo di settimo tono s' intona una quarta sopra la finale dell' Antifona: ora questa finale è *g sol re ut*, ed una quarta sopra *g sol re ut* vi è *c sol fa ut*; quindi ne siegue, che il Salmo di settimo tono s' intona con *c sol fa ut*, e le prime note sono *fa*, *mi*, *fa*, *sol*.

VII. Tono. 1.ª Desinenza.



2.ª Desinenza. 3.ª Desinenza. 4.ª Desinenza.



8. Si è detto nell' ottavo verso: *Octavus ibi*: cioè, che il Salmo di ottavo tono, s'intona nell'istesso tono della finale dell' Antifona, ora questa è *g sol re ut*; dunque il Salmo di ottavo tono s' intona in *g sol re ut*, e le prime tre note sono *do*, *re*, *fa*.

VIII. Tono. 1.ª Desinenza. 2.ª Desinenza.

Lau da te pu e ri Do mi num: lauda te no men Do mi ni. no men Do mi ni.

Avvertimento I.

Semprecchè il Cantore intona i Cantici dei toni 2.° 3.° ed 8.° vi aggiunga un'altro *do*, o sia dopo il *re* ripeta il *do*, e faccia *do*, *re*, *do*, e per chiarezza vi apponghiamo l'esempio.

Esempio.

Ma gni fi cat. Be ne di ctus.

Così ancora pel settimo tono si avverte al cantore, che dovendo egli intonare un Cantico di settimo tono, deve intonarlo nell' istessa corda della finale dell' Antifona, o sia da *g sol re ut*, e poi facendo un salto di quarta deve salire a *fa*, o sia *c sol fa ut*. Noi intanto per rischiararlo, gli arrechiamo l' esempio del *Benedictus*; e gli adduciamo ancora l'esempio del *Magnificat*, acciò vegga la maniera, come s'intona il principio, che resta in *d la sol re*, appunto perchè sino all' asterisco è una sola parola.

Esempio del Magnificat, e Benedictus.

*finale. Ma gni fi cat: * Be ne di ctus etc.*

Avvertimento II.

Avverta pure il Cantore, che tutti i Salmi, che nella parola prima dell' asterisco portano, o monosillabi, come *me*, *te*, *nos*; o parole Ebree, come *Israël*, *Sion* ec. allora ne' toni 2.° 4.° 5.° ed

8.° debbono cantarsi nell' asterisco una nota di meno; coll' esempio si rischiarerà, quanto ho detto.



TONO IRREGOLARE.



DIALOGO XI.

Del ♮ quadro giacente, e del tritono.

D. Ho inteso nominare ♮ *quadro giacente*; cerco ora sapere, che significa questo ♮ *quadro giacente?*

R. Prima di rispondere al quesito è necessario ricordarsi, che il ♮ *quadro* di sua natura, non solo ha forza di abassare mezzo tuono quella corda, che fu alterata dal *diesis*; ma ancora ha forza di alterare quella nota, la quale per qualche ragione si fa minore. Premessa questa teoria, così brevemente rispondo al quesito. Il ♮ *quadro giacente* altro non significa, se non che supporre nascosto vicino alla Chiave di *F fa ut* il ♮ *quadro*, il quale distrugge la natura del *fa* di detta Chiave, e l'altera un semituono, quindi secondo la sudetta spiegazione il ♮ *quadro giacente* fa sì, che al *fa* della Chiave si dia il tuono, o sia l'inflessione di *mi*, al *mi* quella del *re*, al *re* il tuono di *do*, al *do* poi si fa come se vi fosse la mutazione, e siccome il *fa* si è cantato in *g sol re ut*; ne siegue, che da *g sol re ut* a *C fa ut* si canti, come la mutazione di quinta, cioè *fa, mi, la, sol, fa*; in luogo poi del *sol* sopra la Chiave di *F fa ut*, che è *g sol re ut* si dà l' inflessione del *fa*, quindi tra il *fa*, ed il *sol* deve passare il semituono, non già tra il *mi*, ed il *fa*, perchè, come si è detto, al *fa* si dà il tuono di *mi*, al *mi* il tuono di *re* trai quali monosillabi passa un tuono intero di voce; dipoi al *la* succede il tuono di *sol*; al *b fa mi* si dà il tuono di *la*, facendovi passare un tuono intero dall'*a la mi re*. Tutto il quì detto si farà più chiaro coll' esempio, che si pone nel fine di questo dialogo.

D. Perchè è stato inventato il ♮ *quadro giacente*?

R. Per evitare il tritono, il quale deve fuggirsi più, che il cane, e la serpe; ed intanto deve evitarsi, prima, perchè fa un suono disarmonico, ed aspro; poi perchè la voce umana stenta a farlo.
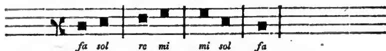
D. Quando vi accade il tritono in una cantilena ?

R. Quando vi sono tre tuoni seguiti, così per esempio, se una cantilena da *F fa ut* sale a *b mi*, o da *b mi* cala ad *F faut*, allora vi accade il tritono, sia per scala, sia per salto. Si noti però, chè il tritono può essere interrotto in più modi; o perchè tra queste quattro note vi framezza il *Neuma*; o perchè vi è qualche nota intermedia duplicata, come due *g sol re ut*, due *a la mi re*; o perchè la cantilena arriva alla sua quinta; come da *F fa ut* salendo a *c sol fa ut*. In questi casi il tritono non si evita, perchè interrotta la sua asprezza.
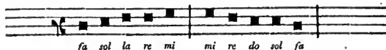
Esempj della Teoria sudetta. Ecco il tritono.



Tritono interrotto dal Neuma.



Tritono interrotto da nota intermedia duplicata.
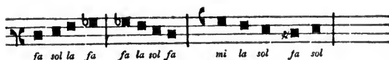


D. Avendo voi detto, che il tritono deve evitarsi, cerco ora sapere il modo per poterlo evitare.

R. Per poter evitare il tritono questa è la regola generale. Si mette il *b molle* vicino al *b fa mi*, ed allora siccome dal *b mi* ad *a la mi re* vi passava un tuono intero, così, cantando il *b fa mi*, come *fa* non già come *mi*, vi passa un semituono, ed ecco, che si evita il tritono. Però in certe cantilene di settimo, ovvero di ottavo tono, le quali terminano, calando da *b mi* ad *F fa ut*, e tornando immediatamente a *g sol re ut*, così *mi*, *la*, *sol*, *fa*, *sol*; in tal caso si resta il *b mi*, e si fa l'*F fa ut* maggiore, supponendovi un *diesis*, o sia tra *g sol re ut*, ed *F fa ut* vi si fa passare mezzo tuono, e così si evita il tritono. Eccone gli esempj.

MODO DI EVITARE IL TRITONO COL *b molle.*

MODO DI EVITARLO COLL' *F fa ut* MAGGIORE.
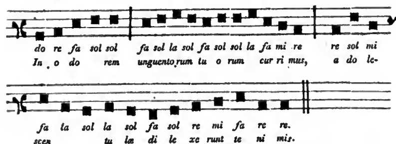


D. Avendo io saputo, perchè è stato inventato il ♮ *quadro giacente*, e cosa esso sia; bramo ora sapere, quali Antifone si cantano in ♮ *quadro giacente?*

R. Certe antifonette di quarto tono.

D. Quali adunque sono i caratteri, da cui debbo io accorgermi, quali Antifone di quarto tono debbansi cantare in ♮ *quadro giacente?*

R. Quattro sono i caratteri di queste Antifone. Primo, che siano brevi; secondo, che in esse non spesseggi il *fa*, e molto più, che non comincino dal *fa*: terzo, che al di sopra non passino il *b fa mi*: quarto, che al di sotto non passino il *C fa ut.* Trovandosi dunque questi quattro caratteri in un' Antifona di quarto tono, ne siegue, che debba questa cantarsi in ♮ *quadro giacente.*

Ecco una delle Antifone di ♮ *quadro giacente*, ed il tuono da dare a ciascuna nota.



Si avverta però nel solfeggiare queste Antifonette di non mai cambiare i soliti monosillabi, ma darli soltanto l' intonazione di questi monosillabi, che si sono segnati sotto le note della sopradetta Antifona.

DIALOGO XII.

Del trasporto de' toni, ossia delle regole per poter bene intonare le cantilene.

D. Avete voi diffusamente parlato dell'intonazione de'Salmi, cerco ora sapere qualche regola per potere a tuono giusto intonare, e le cantilene, ed i Salmi.

R. Siccome otto sono i toni, così bisogna dare la regola riguardante ciascun tono.

1. Il primo tono, o sia le cantilene di primo tono si trasportano un tuono al di sopra, per esempio: supponghiamo, che una cantilena di primo tono cominci da *D sol re*, allora dovendosi questa trasportare un tuono al di sopra, perchè di primo tono, verrà ad intonarsi in *E la mi*; così se incominciasse da *F fa ut* si intonerebbe in *g sol re ut* etc.

2. Le cantilene di secondo tono s'intonano una quarta al di sopra; così per esempio: supponghiamo, che una cantilena di secondo tono cominci da *A re*; dovendosi questa trasportare una quarta sopra, s'intonerà in *D sol re*; così se incominciasse da *D sol re* s'intonerebbe in *g sol re ut* etc.

3. Le cantilene di terzo tono s'intonano *uti jacent*, senza trasporto, o sia negli stessi tuoni, dove sono scritte: per esempio: se principia la cantilena da *g sol re ut*, *g sol re ut* s'intonerà dal Cantore.

4 Le cantilene di quarto tono generalmente parlando s'intonano un tuono sopra, così per esempio: se una cantilena cominci con *a la mi re* si trasporterà in *b mi*.

5. Le cantilene di quinto tono si trasportano una terza minore al di sotto per esempio: se la cantilena di quinto tono cominci da *F fa ut*, allora s'intonerà in *D sol re*; se poi alla cantilena succeda il Salmo, si può intonare *uti jacet*.
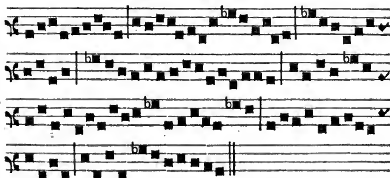
6. Le cantilene di sesto tono si alzano anche esse di un tuono; quindi quelle, le quali cominciassero da *F fa ut* si potranno intonare in *g sol re ut*.

7. Le cantilene di settimo tono si trasportano una quarta al di sotto; per esempio: se la cantilena comincia da *g sol re ut* si deve intonare *D sol re*, così se principia da *d la sol re* s'intonerà *a la mi re*.

8. Le cantilene finalmente di ottavo tono si cantano *uti jacent*, cioè s'intonano come sono scritte, senza trasporto; quindi se principiano in *g sol re ut*, o *c sol fa ut*, in *g sol re ut*, o *c sol fa ut* s'intoneranno.
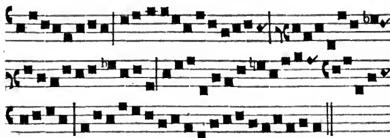
Qui si è aggiunta questa Miscellanea di Solfeggi per facilitare a' giovani l' esercizio del Canto, poichè chi solfeggia bene, canta bene, secondo l' avviso de' Cantofermisti.

MISCELLANEA DE' SALTI DI TERZA, QUARTA, QUINTA, E SESTA SENZA MUTAZIONE.
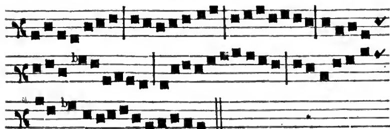


D. Mi avete dato gli esempj de' Salti senza mutazione, datemi ora gli esempj dei Salti colle mutazioni di quinta, e quarta nel salire, e calare.
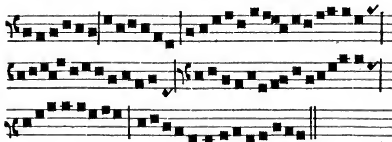
R. Ecco la Pratica della mutazione di quinta.
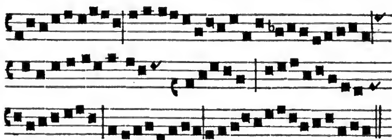


ALTRO ESEMPIO.
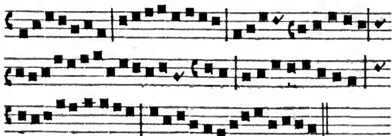


ESEMPIO DELLA MUTAZIONE DI QUARTA UNITA CON QUELLA DI QUINTA.



PRATICA DELLA MUTAZIONE DI QUARTA SOPRA LA CHIAVE DI *C sol fa ut* COLLA MUTAZIONE DI QUINTA SOTTO L' ISTESSA CHIAVE.
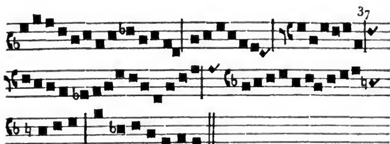


ALTRA PRATICA.
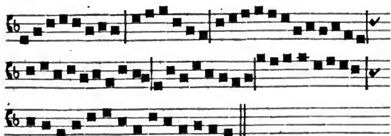


PRATICA DELLA CHIAVE DI *b molle*.
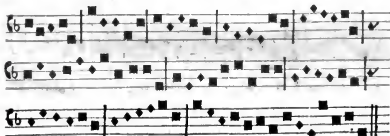




Daremo qui appresso un' altra pratica della Chiave di *b molle* per maggiormente esercitarvi in detta Chiave.
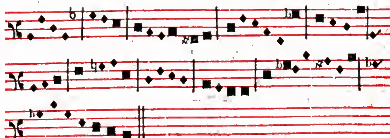


Si noti, che queste pratiche si sono date piuttosto per applicazione delle Regole, che per potersi cantare, giacchè essendo composte di più di quindici note, sono in se stesse incantabili. Motivo per cui vi ho portato da tre pratiche commode a potersi cantare.
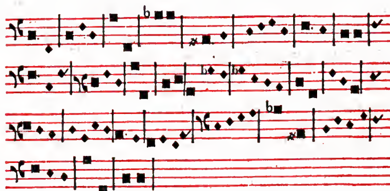
SOLFEGGIO QUARTO.
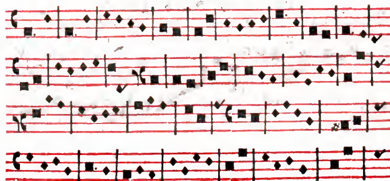


Solfeggio di I.° Tono.
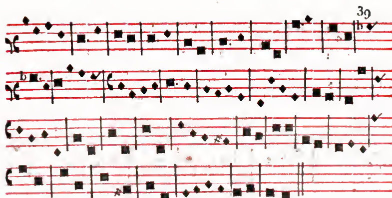


Solfeggio di II.° Tono.
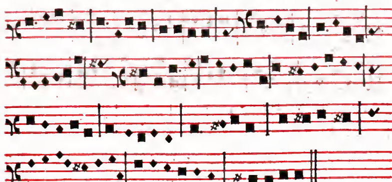


Solfeggio di III.° Tono.
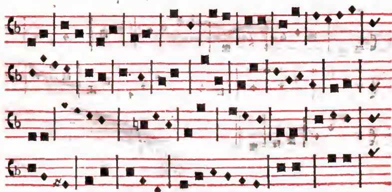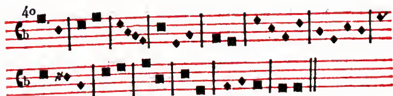




Solfeggio di IV.° Tono.
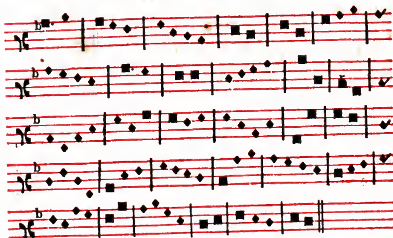


Solfeggio di V.° Tono.
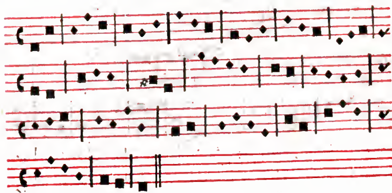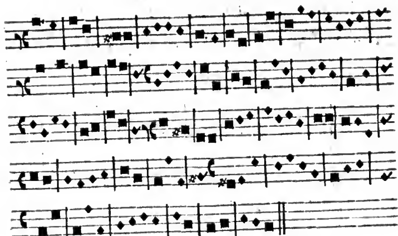




Solfeggio di VI.° Tono.
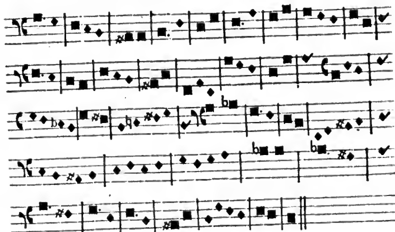


Solfeggio di VII.° Tono.



Solfeggio di VIII.° Tono.
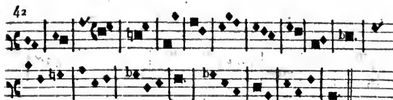


Solfeggio misto di I.° e II.° Tono.
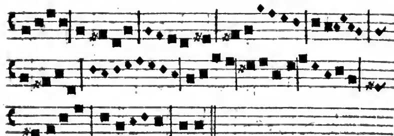


Solfeggio commisto di I.° e V.° Tono.





Solfeggio di Tono irregolare.



TAVOLA

DEI DIALOGHI.



F I N E.

Napoli 10. Febbrajo 1829.

PRESIDENZA DELLA GIUNTA

PER LA PUBBLICA ISTRUZIONE.

Vista la dimanda del Tipografo Antonio Trani con la quale chiede di voler stampare l' Opuscolo intitolato = *Collezione di tutt' i necessarj rudimenti del Canto Fermo Gregoriano, divisi in dodici Dialoghi*;

Visto il favorevole parere del Regio Revisore Signor D. Andrea Parroco Mancinelli;

Si permette, che l' indicato Opuscolo si stampi, però non si pubblichi senza un secondo permesso, che non si darà se prima lo stesso Regio Revisore non avrà attestato di aver riconosciuta nel confronto uniforme la impressione all' Originale approvato.

IL PRESIDENTE
M. COLANGELO.

Pel Segretario Generale, e membro della Giunta
L' AGGIUNTO
ANTONIO COPPOLA.

